

Berilo Luigi Deiró Nosella\*

## *Apontamentos Sobre a História*

da Iluminação Moderna: a parceria entre  
tecnologia e cena

## *Notes on the History*

of Modern Lighting: a partnership between  
technology and scene

## RESUMO

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre a cena moderna, forjada ao final do século XIX, a partir dos impactos das novas tecnologias da iluminação elétrica. Analisando tal contexto, propõe uma perspectiva de compreensão diversa do comum antagonismo entre os movimentos Naturalista e Simbolista enquanto fundadores da referida modernidade. Para além de suas oposições, a parceria entre tecnologia e cena marcariam seus aspectos comuns, determinando exatamente o que poderíamos chamar de moderno, mais a partir de um modo de fazer do que dos resultados estéticos visuais almejados. Para tal, empreende-se a revisão tanto de alguma bibliografia já consagrada no que concerne à história e estética da cena moderna quanto de outra mais atual e específica quanto a história da iluminação cênica, por fim, verifica a articulação da questão central da parceria entre tecnologia e cena nas proposições de André Antoine e Loïe Fuller.

**Palavras-chave:** Iluminação cênica; cena moderna; naturalismo; simbolismo; tecnologia cênica.

## ABSTRACT

The current article presents a reflection on the modern scene, forged at the end of the 19th century, from the impact of new technologies on electrical lighting. Analyzing such context, proposes a perspective of diverse comprehension from the common antagonism between the Naturalist and Symbolist movements while founders of the aforementioned modernity. Beyond its oppositions, the partnership between technology and scene highlights common aspects, precisely determining what we could call modern, much more from a construction manner than the intended visual aesthetics results. For such, undertakes a review of both an already consecrated bibliography regarding the history and aesthetics of the modern scene as well as another more current and specific as the history of the scenic lighting, and thus, verifies the articulation of the main question of the partnership between technology and scene as proposed by André Antoine and Loie Fuller.

**Keywords:** Scenic lighting; modern scene; naturalism; symbolism; scenic technology.

*No banho formidável dos panos desfalece, radiante, fria a figurante que ilustra muito tema giratório no qual se estende uma trama ao longe desabrochada, pétala e borboleta gigantes, rebentação, tudo com ordem límpida e elementar. Sua fusão com as nuances velozes transmutando sua fantasmagoria oxidrímica de crepúsculo e de gruta, essas celeridades de paixões, delícia, pesar, raiva: é preciso para movê-las, prismáticas, com violência ou diluídas, a vertigem de uma alma como que posta no ar por um artifício.*  
(...)

*Ora essa transição de sonoridades para tecidos (há, mais, o que a uma gaze se assemelhe do que a Música!) é, unicamente, o sortilégio que a Loïe Fuller opera, por instinto, com o exagero, os recolhimentos, de saia ou de asa, instituindo um lugar. A feiticeira cria a ambiência, tira-o de si e a si o retrai, por um silêncio palpitante de crepes da China.*  
Mallarmé (2010, p. 49 e p. 51)

*As absurdidades da vida não precisam parecer verossímeis, porque são verdadeiras; ao contrário daquelas da arte, que, para parecerem verdadeiras, precisam ser verossímeis. E, então verossímeis, não são mais absurdidades.*  
Pirandello (1978, p. 314)

Uma história da iluminação cênica<sup>1</sup> pode ser tanto uma história de uma prática específica – a da iluminação da cena – ou uma história da cena com uma perspectiva diversa do olhar. É uma história que se volta para o interno do objeto maior, a cena, o teatro, mas também nos lança para fora dele, uma vez que é a história de um fazer que não se restringe apenas a cena. Assim, – no caso da iluminação cênica – é também uma história do desenvolvimento tecnológico e, no nosso moderno, por exemplo, uma história do desenvolvimento industrial; principalmente se tivermos claro desde saída que grande parte da tecnologia utilizada na cena desde o Renascimento, e responsável por sua transformação, não foi produzida especificamente para ela, mas respondeu ao desenvolvimento histórico de um sistema social que se formou em torno do acúmulo

de capital, da expansão comercial, da industrialização e, nos dias de hoje, da revolução digital.

Uma outra questão importante, tanto para quem faz a história da iluminação cênica – mas não só – quanto para quem a procura, a estuda, é que se trata de uma história que tem como um dos elementos principais uma acumulação de conhecimentos permeados pelo fazer, que se renovam e modificam no próprio processo de transmissão e acumulação. Tal processo, neste sentido, não deve nunca ser entendido como um “acumulo de velharias”, pois, para além de revelar uma determinada prática específica plasmada no seu momento histórico, revela movimentos dessas práticas e de reflexões sobre elas que nos possibilitam entender como e porque fazemos algo hoje de uma determinada maneira e, a partir disto, rever e repropor práticas.

Cristina Grazioli (2016, p. 29) afirma que “o historiador do teatro precisa sempre adotar um olhar ‘estrábico’, com um olho fixado no objeto de estudo e sua época e o outro no presente”, pois é para o presente que convergem os olhares tanto do artista quanto do historiador. Trabalhar com o passado, no campo da história da iluminação cênica (e talvez de toda história), é um imbricado interdisciplinar entre o próprio olhar (historiográfico), o objeto específico e seus diversos e interligados conhecimentos.

Retomando o que dissemos anteriormente, quanto ao duplo movimento de uma história da iluminação cênica, ou seja, para dentro do seu objeto fim, a cena, e para fora, a tecnologia, Grazioli

(2015) também nos dá um belo exemplo desta questão quando afirma que para uma história da iluminação as soluções técnicas individualmente avaliadas fora de seus contextos são insuficientes, assim como apenas a observação e análise de seus contextos nos dão informações parciais. Seria necessário caminhar junto, a análise histórica tanto do contexto cultural quanto do desenvolvimento tecnológico. O exemplo que ela escolhe e consideramos muito pertinente, é o do apagamento da plateia, atribuído a Wagner no século XIX, mas que é assunto de debate desde o século XV; se deixarmos um pouco de lado o elemento tecnológico, poderemos ver que em diferentes locais e tempos do século XIX vários artistas vão experimentar apagar a plateia, por motivações profundamente diversas, e tal percepção poderá promover uma compreensão mais rica do próprio papel da tecnologia nas inovações criativas. Este exemplo de Grazioli, não por acaso, também introduz a questão que estamos nos propondo tratar no presente artigo quanto a um outro olhar à história da modernidade cênica; olhar este que nos permita perceber o momento do moderno, em fins do século XIX, para além da oposição naturalismo x simbolismo.

Il Théâtre de l’Oeuvre di Lugné Poe, che utilizza il fondale neutro, adotta il buio in sala durante gli spettacoli, istanza posta anche dalla parte ‘avversa’ del Naturalismo: è la dimostrazione di come in materia di illuminotecnica le soluzioni valutate singolarmente, tolte dal loro contesto, non aiutano a capirne il senso. In questo caso lo sprofondare nel buio deve servire alla perdita di collegamento con il reale, per trovare risposdenze in un’altra dimensione, diversa e superiore. Lo spettatore, che aderisce ad un evento rituale, deve dimenticarsi del

reale, non di essere a teatro: cioè l'esatto opposto di quanto auspicato da Jullien.<sup>ii</sup> (Grazioli, 2015, p. 151)

Grazioli se refere a Jean Jullien, importante artista ligado ao movimento Naturalista e à experiência do *Théâtre Libre* de Antoine<sup>iii</sup>. Jullien escreve em 1892 uma importante obra sobre as proposições do teatro naturalista intitulada *Teatro vivente*, nesta afirma sobre o apagamento da plateia:

bisogna che il pubblico possa perdere per un momento la coscienza di essere a teatro, per questo credo necessario all'alzarsi del sipario, creare il buio in sala; la scena risalterà allora con maggior vigore, lo spettatore resterà attento, non oserà più chiacchierare, potrà quasi sembrare intelligente.<sup>iv</sup> (apud Grazioli, 2015, p. 151)

O exemplo de Grazioli nos atenta para o fato de que a mesma ação – apagamento da plateia – realizada por dois movimentos artísticos diversos no mesmo momento histórico, possui objetivos antagônicos, mas o mesmo princípio técnico. O teatro moderno, abalizado pelo dito “surgimento do encenador” e pela invenção da iluminação elétrica, localizado entre finais do século XIX e início do XX, se encontra marcado por esta dualidade, expressa em seu maior antagonismo, nos dois movimentos estéticos de sua gestação: o naturalismo e o simbolismo (Roubine, 1998, p. 19-44), mas possibilitados pela mesma matéria técnica. Argumentaremos que tal dualidade, portanto, se antitética em algum aspecto, com certeza abriga elementos comuns fundamentais à compreensão do período. No que tange à iluminação, tal dicotomia se apresenta naquilo que

consideramos o fundamento de como será pensada a iluminação cênica até nossos dias: a dualidade de luz para ver e luz para expressar, ou como nos mostrará Cibele Forjaz (Simões, 2008), luz como linguagem.

Não apenas num campo de debate estético, tal dualidade carrega em si a essência de qual é ou quais são as funções primordiais da iluminação cênica, que, de acordo com Tudella (2017, p. 24-25), se dividem, sem ser distintas, em visibilidade e visualidade. Sem luz não há visão; essa máxima física e biológica define a priori uma das funções primordiais da iluminação: fazer ver. Se pensarmos que já em seu nome (*Theatron*, lugar de onde se vê ou para ver) a arte teatral pressupõe a visão; ou no consenso de que a iluminação cênica se fez necessária no Renascimento, com os espetáculos teatrais realizando-se em salas fechadas, já temos a evidência de que a luz, como responsável pela visão, é parte imprescindível da arte da cena. Nesse âmbito, a visibilidade, que podemos considerar o processo de sensibilização do aparelho óptico humano pela luz refletida em um objeto, gerando a visão, é a primeira função da iluminação cênica.

A partir do séc. XV e principalmente durante o século XVI, o teatro recolhe-se a espaços restritos (...). Alguns destes espaços continuam abertos à luz solar, porém há uma tendência cada vez maior de ocupar espaços fechados e edifícios construídos especificamente para as representações – os Teatros – colocando a questão da ocupação espacial e visibilidade como problemas a serem resolvidos e o desenvolvimento da iluminação cênica como uma necessidade (Simões, 2008, p. 32)

Tornar algo visível, para além do elemento técnico mais primário – a luz incide sobre um objeto, é por ele refletida, captada por nosso olho e decodificada por nosso cérebro –, instaura, porém, um regime de visão específico, pois não só vemos, como vemos de uma determinada forma. Essa “determinada forma” podemos chamar de visualidade, ou seja, como se vê um determinado objeto iluminado por uma determinada luz. Nesse campo, duas questões: a primeira diz respeito ao modo como o objeto é iluminado; não basta dizermos que na incidência de luz ele se torna visível, pois como ele será visto dependerá da intensidade, do ângulo, da característica dessa incidência, além da cor e sua complexa relação com as capacidades reflexivas do objeto em si; a segunda trata da maneira como a luz codificada por nosso cérebro e tornada visão é “lida” pelo filtro da cultura. Assim, no processo de visão se encontram sobrepostos estas duas funções, visibilidade e visualidade, e para nós é importante entender que ambas conjugam um único fenômeno, que chamamos de visão. Citando Hal Foster, Tudella nos afirma a relação entre a operação física de ver e seu componente cultural:

Embora o termo visão sugira o ato de ver como uma operação física, e visualidade como um fato social, os dois não se opõem, como aspectos da natureza, à cultura: a visão é social e também histórica, e a visualidade envolve o corpo e a mente. (Foster apud Tudella, 2017, p. 41)

Por alguma razão, a história do teatro como que dividiu essas duas características do fenômeno visual em duas intenções estéticas distintas no momento que estamos chamando de nascimento da cena

moderna, direcionando cada uma delas a um dos dois movimentos estéticos fundamentais da história do teatro deste período, o naturalismo, quem ficou restrita a função de visibilidade da luz, e o Simbolismo, que teria dado o salto qualitativo para função de visualidade. Tal divisão também se expressa naquilo que se apresenta como objetivos mais imediatos de cada um destes movimentos em torno do princípio da ilusão cênica, de um lado a a proposição de instauração do real em cena *versus* a recusa a tal instauração do real, sem atentar que, já o movimento de instauração do real também coloca em cheque o princípio da ilusão cênica, visto esta que colocaria os dois movimentos, muitas vezes vistos como opostos (naturalismo e Simbolismo) do mesmo lado da história, ou seja, do lado daquilo que chamamos de cena moderna.

Pretender instalar o real no palco não é instituir uma falaciosa e impossível identidade entre teatro e realidade: é colocar totalmente em questão a atividade teatral. [...]. É passar da imitação ideal da natureza à criação de uma nova natureza, através dos meios específicos da expressão teatral. Por um singular paradoxo, o ilusionismo naturalista cedo se transforma em seu contrário: a recusa de toda a ilusão, de toda a reprodução do real. (Dort, 1977, p. 49)

Por exemplo, Bablet (1964, p. 294) afirma sobre a iluminação proposta pela cena naturalista em fins do século XIX, ou seja, logo no momento de incorporação da iluminação elétrica à prática teatral: “a luz não é, pois, senão um meio técnico de reproduzir fielmente o lugar dramático. Não desempenha qualquer papel activo na valorização do drama, não intervém na acção. (...) A luz é passiva.”

Esta visão se insere no contexto amplo de um consenso na história da cena teatral de que o naturalismo, na sua intenção de instauração do real, ainda permaneceria no campo da busca pela reprodução do real, assim, sua luz não foi além de exercer a função de visibilidade, enquanto o Simbolismo, ao propor uma representação simbólica, visualmente mais fluida, não se agarrando mais ao real como referente direto, poderia propor uma luz com forte função de visualidade.

Vamos pegar também um exemplo de citação que revela o que estamos querendo dizer a partir de um texto de Jean-Jacques Roubine sobre Loïe Fuller:

Voltemos, porém, a Loïe Fuller. A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante sobretudo no sentido de que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha mais sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da dançarina, cujas evoluções metamorfoseia de modo ilimitado. E se a luz tende a tornar-se protagonista do espetáculo, por sua vez a dançarina tende a dissolver-se, a não ser mais do que uma soma de formas e volumes desprovidos de materialidade. (Roubine, 1998, p. 22)

Neste caso, Roubine vai ainda mais longe, pois além da correlação direta entre a noção de representação do real com a de visibilidade e de passividade, alia a mesma a uma ideia – aparentemente pejorativa – de materialidade. Tal noção de dissolução da materialidade está diretamente ligada a ideia da instalação de uma parceria, como novidade, entre a bailaria e sua coreografia e a tecnologia da iluminação elétrica, em que o a luz

tornar-se-ia protagonista do espetáculo. Vejamos como Eduardo Tudella (2017) responde a Roubine, questionando sua prerrogativa de avalizar a referida dissolução de materialidade da cena por uma noção de parceria entre performer e luz, afirmando que tal leitura se dá pela equivocada compreensão que se atribuiu a uma possível função essencial do efeito à iluminação, ao mesmo tempo que parece ignorar as bases sobre as quais tal fazer se alicerça, tanto na nossa vida visual cotidiana, quanto na cena.

Roubine pensa que Loïe Fuller teria transformado a luz num parceiro autêntico ao incorporar a cor e fluidez, indo além da “definição atmosférica” realista ao efetivar interferências no corpo do performer. Isso pode sugerir que para aceitar ou considerar a presença (ou a atuação) da luz, tanto a teoria, quanto a crítica e o público parecem entrar em acordo: essa presença somente se efetiva em “efeitos”, na “exibição”. Fica a impressão que se quer ver, sempre, truques de prestidigitação. O termo “parceiro”, no entanto, parecerá aplicado com parcialidade às ligações entre a luz elétrica e às iniciativas não realistas se intentar sugerir que somente essas iniciativas incorporaram a luz como parceira. (Tudella, 2017, p. 377-378)

Para evitar tal equívoco, o primeiro passo seria empreender a percepção clara da não dissolução entre visualidade e visibilidade; num segundo momento, deve se dar no campo de uma compreensão mais específica da própria técnica da iluminação. Por exemplo, o quanto de aparato tecnológico, ou seja, de trabalho técnico e artístico existe na tentativa de criar no palco uma instauração do real (seja na cenografia, no figurino, na iluminação, etc.). Ainda poderíamos falar sobre o campo da interpretação, que o próprio

Roubine pincela ao citar as modificações culturais na nossa própria compreensão de naturalidade do falar em cena. O mesmo se dá com a luz, se pensarmos o quanto de luz é preciso incidir sobre o palco para que nossa visão perceba aquilo como natural ao longo da história.

Tal correlação entre a dualidade naturalismo e simbolismo, no que tange à compreensão de certa visualidade da cena e os princípios de criação da iluminação, se dá na compreensão da noção de ambiência. Entendida como uma função da iluminação – gerar certa ambiência à cena – a literatura que estamos percorrendo sobre a cena moderna novamente interliga esta noção à de passividade, à dissolução da materialidade (tendo no horizonte o princípio da ilusão construída em cena) e à restrição da mesma a função de visibilidade da luz. Respalhando grande parte dos argumentos já aqui expostos, Cibele Forjaz afirma:

O que é exatamente, dar vida a uma ambiência? (...) A luz veste o espaço com as "atmosferas", revelando-o segundo pontos de vista diferentes, assim dependendo das variações da luz, muda a temperatura, a textura e o clima da cena e isso interfere diretamente no ânimo das personagens e em suas ações, assim como no ânimo do próprio público que assiste à cena. Por exemplo, um mesmo espaço ganha outra dimensão se iluminado pela luz do amanhecer, que entra diretamente pela grande janela da sala e rebate por todo o ambiente deixando-o claro ou com a luz morna do fim da tarde, que declina criando contrastes abruptos ou mesmo pela inconstância da luz da lua, que torna o ambiente misterioso. (Simões, 2008, p. 71)

O que Cibele percebe, e nos chama a atenção, é o fato de que, ao contrário do que percebemos em muito da literatura sobre história da cena moderna ao se referir à iluminação, já no naturalismo, os potenciais técnicos advindos dos avanços desde o Renascimento, com um impacto ainda mais contundente no século XIX com a luz a gás e a luz elétrica, apresentam um fundamental salto qualitativo na proposição de visualidade da cena, mesmo que ainda sobre bases visuais referentes ao real. Aí nos parece que novamente Dort (1977, p. 49), como já vimos, é preciso ao propor uma ideia de instauração do real em cena ao naturalismo, já diversa do princípio de reprodução do real. Como vemos no trecho citado de Cibele, a noção de ambiência, neste sentido, ganha contorno diverso da leitura proposta por Bablet e Roubine. A mesma perspectiva é apresentada por Grazioli:

Nel teatro del Naturalismo la luce assume un ruolo «ampliato nella sua essenza». Ciò significa un uso più parco: non si tratta più di «mostrare ad ogni costo», di illuminare quanto più possibile, bensì di esprimere la dimensione 'interiore' della messinscena, prescritta dal dramma. Ad un utilizzo quantitativo della luce si sostituisce un impiego qualitativo. Ogni poetica forgia la luce a suo vantaggio, in senso coerente alla *mise en scène*.<sup>v</sup> (Grazioli, 2015, p. 148)

Neste sentido, não se trata de naturalidade (visibilidade) de um lado e efeito (visualidade) de outro, mas como, num novo contexto do desejo cultural e de ricas potencialidades técnicas, essas duas dimensões se articularam de formas diversas para promover profundas transformações na maneira de pensar e fazer a cena.

Raymond Williams (2010), em sua obra *Drama em cena*, ao analisar a relação texto e cena no naturalismo, a partir de *A gaivota* (2010), tanto do texto de Anton Tchekhov quanto do “caderno de direção” de Stanislavski relativo à encenação do “Teatro de Arte do Povo (conhecido posteriormente como Teatro de Arte de Moscou), cuja estreia aconteceu no dia 17 de dezembro de 1898” (Williams, 2010, p. 153), afirma a importância que a “dimensão interior” assume na representação exterior da materialidade da cena; e não apenas o interior de um sujeito, seja ele o autor, o ator ou, até mesmo, o personagem, mas sim o interior do próprio drama. Uma vez que o texto Naturalista não se finda em si mesmo, há nele, além do texto materializado, um outro apenas intencionado, a ser complementado pela encenação; e mesmo este segundo texto da encenação, materializado em ações e visualidades, também possuem uma dimensão para além de si mesmo. Williams (2010, p. 174), sobre isso, afirma especificamente sobre a iluminação na encenação Naturalista: “a iluminação e os equipamentos avançados do teatro foram usados não para criar a aparência dos espaços, mas para mostrar, materialmente, do que era feita a experiência dramática”.

O que estamos propondo aqui é que olhemos para o que chamamos de cena moderna, entre fins do século XIX e início do século XX, a partir de um elemento de costura que é o avanço tecnológico, no caso específico, como componente definidor de todo um contexto histórico, ou seja, de toda uma maneira de vivermos e vermos o mundo e a nós mesmos. Neste sentido, a segunda metade

do século XIX, marcada pela segunda revolução industrial e pela viabilidade do uso da iluminação elétrica em larga escala, é emblemática. E, esperamos poder demonstrar, exatamente as noções de materialidade, ambiência e passividade devem ser revistas a partir deste contexto; o que significará, portanto, uma revisão também da visão de uma fundação do moderno na oposição entre naturalismo e Simbolismo, ou melhor dizendo, na proposição de que o moderno nasce à medida que o Simbolismo suplanta o naturalismo.

E neste contexto, para além da dicotomia naturalismo x simbolismo, gostaríamos de propor a questão do próprio lugar da iluminação na cena, pensando a noção de “parceria” desta com a cena, como uma forma de pensar outras articulações da própria compreensão de cena, como cena moderna. Para tal, nos centraremos em uma breve, mas, acreditamos, contundente análise de algumas passagens de importantes criadores da cena para o fazer e o pensar da iluminação no momento e que costumamos ligar aos lados propostos como distintos do movimento moderno: André Antoine e Lóie Fuller.

André Antoine, nascido em Limoges em 31 de janeiro de 1858 e falecido em Le Pouliguen em 19 de outubro de 1943, é apontado por muitos como o primeiro encenador moderno. Um dos mais expressivos artistas da cena do chamado movimento Naturalista, Antoine é conhecido por suas proposições contundentes de “instauração” do real na cena. Não faremos aqui uma longa nem minuciosa apresentação de Antoine nem de sua obra, apenas

gostaríamos de chamar a atenção para um dado, o fato da importância – e do tipo de importância – que o espaço da representação e seus elementos ganham no teatro proposto por ele.

Quando, pela primeira vez, tive que encenar uma obra, percebi claramente que o trabalho se dividia em duas partes distintas: uma inteiramente material, isto é, a construção do cenário servindo de meio para a ação, a marcação e o agrupamento das personagens; outra imaterial, ou seja, a interpretação e o movimento do diálogo.

Então me pareceu primeiro útil, indispensável, criar com cuidado, e sem nenhuma preocupação com os acontecimentos que deviam ali se desenrolar, o cenário, o meio. Porque é o meio que determina os movimentos das personagens, e não o movimento das personagens que determinam o meio. (Antoine, 2001, p. 30)

Mesmo não tratando diretamente da iluminação, vejamos o que a presente passagem nos revela. Acreditamos que uma leitura cuidadosa da presente passagem seja suficiente para nos mostrar a riqueza de significação e linguagem que a materialidade radical, por ele proposta, carrega. Tal materialidade do espaço, aqui obviamente embalada pela proposição enunciada por Marx (1998, p. 42), e já em voga na época, de que a consciência é produto do social, da história, do meio, nos obriga a rever a noção de ambiência ligada a um pressuposto de passividade. Como diz o próprio Antoine, um elemento cênico, exposto ao público pela sua visualidade, mesmo que estático no espaço, seria o motor fundamental de um movimento radical na construção da cena, a ponto de definir, inclusive, a tão

almejada e moderna verdade interna da personagem. A ambiência é um motor de significação em constante ação, nunca passiva.

Uma das primeiras consequências práticas que isso delega ao fazer da cena é que nenhum espaço, nenhuma ambiência, portanto, nenhum cenário, adereço, figurino, luz, etc. pode ser aleatório e, mais ainda, deve ser exclusivo, pois só aquele elemento pode dar conta daquela cena em específico. A noção de construção do cenário nasce com o naturalismo; nasce com ele, portanto, a noção, denominada por Roubine (1998, p. 29), de “teatralidade do real”, que se expressa em primeira instância exatamente no cenário material e concretamente construído para cada encenação. Reafirmamos, portanto, que a ambiência é o motor da encenação, da ação, de todo o movimento que torna a cena viva, ou como já nos mostrou Dort (1977, p. 49), passa-se da “imitação ideal da natureza à criação de uma nova natureza”. Afirmaria ainda Antoine:

a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera. (Antoine, 2001, p. 74-75)

Para que a noção de ambiência possa dar o salto de significação que estamos aqui propondo, foi fundamental que o espaço da cena se materializasse tridimensionalmente. Não apenas a representação ou ilusão do real, mas a exata instauração do real, ou seja, uma mesa deveria ser de fato uma mesa em cena; e esta mesa só poderia ser uma mesa em específico, única. Tal necessária

tridimensionalidade do palco, não é novidade, dependeu fundamentalmente dos avanços técnicos da iluminação, que possibilitaram a distribuição de fontes luminosas ao longo de todo o espaço da cena, principalmente ao fundo do palco e não apenas no proscênio, com a obrigatória extinção da ribalta. É uma mudança factualmente radical para o momento, e foi a luz a gás e suas possibilidades técnicas – e Antoine era um funcionário da empresa de iluminação a gás de Paris (*Paris Gas Utility*) – que inicialmente a proporcionou.

Com a luz a gás torna-se viável uma maior distribuição das fontes luminosas pelo espaço, tanto da cena quanto da assistência, e, não só, mas com maior controle sobre as mesmas, possibilitando-se o aumento e diminuição das intensidades da emissão de luz pelas fontes a partir de um único local de controle. Já os *Meininger*, conjunto criado e mantido e dirigido pelo duque Georg II de Saxe-Meiningen (1826-1914), através do uso da luz a gás, propuseram uma diversificação da distribuição das fontes luminosas na cena: “[Os *Meininger*] desenvolveram a iluminação cênica, projetada de lado – e não da ribalta – por bicos de gás...” (Guinsburg apud Simões, 2008, p. 69)

Poderíamos dizer que neste campo a iluminação ficou restrita à função de visibilidade da cena, ou seja, ela apenas possibilitou, pela distribuição e controle, que o palco/cena pudesse ser visto em todo seu espaço e, portanto, pudesse ganhar e explorar a almejada tridimensionalidade proposta por Antoine e os naturalistas. Porém, se

juntarmos isso à reflexão sobre o papel deste espaço na proposição de cena Naturalista, nos lembrando então da outra proposição de compreensão para noção de ambiência, podemos voltar ao que nos apontou anteriormente Cibele Forjaz. Ela, a partir da noção de ambiência, propõe a ideia de atmosferas luminosas, ou seja, assim como o cenário, a luz passou a construir atmosferas luminosas próprias para cada ambiente, ou seja, segundo Cibele, passa a ser papel da luz dar vida à ambiência que se almeja para aquela cena, uma luz específica para cada cena específica.

Cibele nos revela como, mesmo sendo a intencionalidade da luz a reprodução naturalista de um ambiente, considerando seu lugar, época, características sociais, hora do dia ou da noite, etc., ao ser construída especificamente para aquele espaço, materializa e movimenta conhecimentos técnicos específicos quanto a ação desta luz no espaço, gerando um jogo de percepção específica que, atuando sobre o espectador, constrói significados e sensações muito particulares. Afirmarmos com muita segurança que tais significados e sensações atuam neste espectador para além apenas do dado concreto de uma reprodução do real, ou seja, é dia, é noite, etc., mas sim instaurando uma realidade que movimenta todo o mundo daquele ato cênico (drama e espectador). Se daqui lembrarmos também o que nos alertou Tudella (2017), quanto ao trabalho técnico envolvido na produção da luz de uma cena naturalista e a noção de parceria, vamos construindo uma imagem histórica da prática da iluminação no naturalismo que, apostamos, não pode ser apenas

visibilidade, mas é também visualidade através da visibilidade. Olhemos agora para o outro lado.

Marie Louise Fuller, conhecida como Loïe Fuller, nasceu em Fullersburg, hoje Hinsdale-Illinois, em 15 de janeiro de 1862 e faleceu em Paris em 1 de janeiro de 1928. Fuller foi a criadora da *Serpentine dance*, marcada pela relação estabelecida entre a coreografia feita com imensos tecidos a se mover pelo espaço e a iluminação elétrica.

Gostaríamos aqui de partir de como Roubine, já vimos, ao comentar a contundência das criações coreográficas de Fuller em diálogo com a iluminação, e os potenciais técnicos da iluminação elétrica, negou a ela a materialidade, propondo ser a fluidez característica de sua dança o seu elemento de modernidade. Basta lembrarmos que Roubine (1998, p. 22) afirma que "... a soma de formas e volumes" são "desprovidos de materialidade". Ao contrário, acreditamos que tais formas e volumes configuram objetivamente a natureza material da imagem cênica criada pela dança de Fuller. Isso é importante, pois aí podemos tentar entender o que Roubine está afirmando ser uma espécie de dissolução da materialidade da cena; acreditamos haver ali uma tentativa de expressar o fato de que Fuller não mais busca representar um objeto do real, mas sim criar formas e volumes. Formas e volumes no espaço são a base para sua tridimensionalidade, formas e volumes não representados, mas concretizados no espaço da cena. Mas não era isso que dissemos que a articulação entre luz, cenário, figurino, espaço realizava no naturalismo, mas com objetivo visual final diferente? Neste sentido, a

escolha do termo “materialidade” para expressar algo que não estaria mais presente na cena de Fuller, sendo a luz o que possibilitaria de tal “dissolução”, mais confunde do que esclarece para uma análise da cena por seus elementos tecnológicos.

Poderíamos dizer que o que Fuller dissolve, ao dissolver-se a si mesmo como figura de representação, é de alguma forma a noção tradicional de personagem, como figura de representação, mas não a materialidade visual e espacial da cena. Neste sentido, o que se coloca no espaço de dança de Fuller, com sua construção de formas e volumes, é o próprio questionamento das fronteiras entre ficção (como espaço de representação do real) e realidade (como objeto da representação). Isso já se coloca de forma interessante também quanto ao próprio espaço; liberto do princípio de representação do real e imbuído do princípio de construção tridimensional – o mesmo da instauração do real, em sentido diverso. O espaço da ação cênica, ao deixar de ser ilusionista, passa a ser um espaço de trabalho, um espaço privilegiado para a parceria entre tecnologia e criação.

Tal configuração do palco como este espaço de trabalho da bailarina (no caso específico de Fuller), não se restringia apenas a uma leitura do espaço espetacular de suas performances, mas o era de fato, uma vez que Fuller era uma profunda investigadora, no sentido científico mais literal do termo, quanto a sua prática artística; e tal caráter investigativo, científico e tecnológico, se fazia presente no cotidiano da bailarina e se estendia para sua prática espetacular.

Podemos perceber, então, que a parceria entre a criação e suas transformações pelas cada vez mais constantes e radicais novidades tecnológicas nos mostra como havia, neste momento histórico, um clima comum de desenvolvimento e investigação tecnológica presente em cada transformação da cena; em alguns casos, e cada vez mais, até mesmo a “empurrar” à cena para tais transformações<sup>vi</sup>.

O que procuramos demonstrar e argumentar rapidamente aqui, é exatamente que tal parceria entre a tecnologia e a cena, em alguns casos até a tecnologia se impondo como agente transformador da cena, pode ser encarada como um dos princípios do que chamamos de cena moderna, seja naturalista, seja simbolista. Sem este clima histórico comum, nem um nem outro movimento estético teria sido possível. E duplo movimento a ser observado pelo historiador da cena – para dentro e para fora, para a estética e para o contexto, considerando-se, no caso, o desenvolvimento tecnológico e humano – é o que nos permite entender esta configuração. Importante, nos parece, pois nos lembra que olhar para a cena moderna é olhar a contradição histórica de período tão rico e conturbado que, nas suas expressões tão distintas, constituem um todo composto da própria diversidade. Noção essa, nos parece, tão em falta em nossos dias.

## REFERÊNCIAS

ANTOINE, André. **Conversas sobre a encenação**. Trad. Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BABLET, Denis. A luz no teatro. In **O teatro e sua estética**. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GRAZIOLI, Cristina. **Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale**. Roma-Bari, Laterza, 2015. (E-book)

\_\_\_\_\_. Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figura. **Moin Moin, revista de estudos sobre teatro de formas animadas**. Ano 12, número 16, p. 17-39, 2016. Disponível em: [http://www.udesc.br/arquivos/ceart/id\\_cpmenu/2645/revista\\_moin\\_moin\\_16\\_15002287209367\\_2645.pdf](http://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/2645/revista_moin_moin_16_15002287209367_2645.pdf). Acesso em: 7 ago. 2017.

MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscado no teatro**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. Trad. Luiz Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal**. 1ª ed. São Paulo: Abril, 1978.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Trad. Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. **Iluminação teatral: história, estética e técnica**. Dissertação de mestrado apresentada ao

Programa de Pós-Graduação em Teatro – ECA – USP, São Paulo, 1989.

SIMÕES, Cibele Forjaz. **À luz da linguagem: a linguagem da iluminação cênica de instrumento da visibilidade à dramaturgia do visível** (primeiro recorte: do fogo à revolução teatral). Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

TCHEKHOV, Anton. **A gaivota: comédia em quatro atos**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TUDELLA, Eduardo A. da Silva. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> O presente artigo apresenta algumas reflexões iniciais referentes a pesquisa “Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional”, desenvolvida na Universidade Federal de São João del Rei-UFSJ, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq – Brasil e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

<sup>ii</sup> O Théâtre de l’Oeuvre de Lugné Poe, que utiliza o pano de fundo neutro, adota o escuro na sala durante os espetáculos, requerimento feito também pelos ‘contrários’ ao naturalismo: é a demonstração de como em matéria de luminotécnica as soluções analisadas em sua singularidade, fora de seu contexto, não nos ajudam a compreender seu significado. Neste caso, o mergulhar no escuro deve servir à perda de referência com o real, para entrar em outra dimensão, diferente e superior. O espectador que adere a um evento ritual, deve esquecer-se do real, mas não de estar no teatro: ou seja, exatamente o oposto do que pretendia Jullien. (Tradução minha)

<sup>iii</sup> André Antoine funda o *Téâtre Libre* em 1887.

---

<sup>iv</sup> É preciso que o público possa perder por um momento a consciência de estar no teatro, por isso creio ser necessário, ao levantar da cortina, criar o escuro na sala; a cena saltará então com maior vigor, o espectador ficará atento, não ousará mais conversar, poderá quase parecer inteligente. (Tradução minha)

<sup>v</sup> No teatro do naturalismo a luz assume um papel “ampliado na sua essência”. Isto significa um uso mais moderado: não se trata mais de “mostrar a todo custo”, de iluminar o máximo possível, mas sim de expressar a dimensão ‘interior’ da encenação, prescrita pelo drama. Um uso quantitativo é substituído pelo uso qualitativo da luz. Cada poética molda a luz a seu favor, sempre num sentido coerente com sua proposta de encenação. (Tradução minha)

<sup>vi</sup> Podemos citar já o contexto da iluminação elétrica que, mais segura e barata, foi em muitos momentos “imposta” pelos donos de teatro e de companhias aos artistas que na verdade resistiam a substituir a luz da chama pela nova visualidade propiciada pela lâmpada elétrica. Sobre tal, ver o capítulo “‘Fée Électricité’: la luce elettrica e i pionieri della sperimentazione” do livro *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale* de Cristina Grazioli (2015, 126-131).

---

**\*Berilo Luigi Deiró Nosella** é professor adjunto do Curso de Graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del Rei. [berilonosella@ufsj.edu.br](mailto:berilonosella@ufsj.edu.br).

Artigo submetido em: 04/09/2018

Aprovado em: 12/01/2018